

PASCAL RIENDEAU

LE ROMANESQUE ET LA PENSÉE DANS *LA LENTEUR* DE MILAN KUNDERA

51 Milan Kundera a publié onze romans, que la critique divise généralement en trois cycles¹. Le dernier cycle contient *La lenteur*, *L'identité* et *L'ignorance*, tous écrits en français, plus brefs que les précédents², dont l'action est plus resserrée et les thématiques exploitées plus limitées. L'espace réservé à la pensée se voit aussi considérablement réduit, mais ne disparaît pas ; on le voit plutôt se préciser. S'inscrivant dans la continuité des grands romans européens, l'œuvre de Milan Kundera s'avère idéale pour explorer la question de la pensée³ et celle du romanesque, et plus particulièrement l'interaction entre les deux. Elle s'est construite à la suite de ce que Claire de Obaldia a appelé le « roman essayistique » (2005 : 283-301), d'après les formes conçues par Robert Musil, Hermann Broch ou Marcel Proust. Tous les romans⁴ de Kundera explorent le romanesque et l'interrogent de multiples façons. Parmi les textes du dernier cycle, *La lenteur* (1995), roman humoristique et irrévérencieux, se distingue non seulement par sa densité, mais aussi par les nombreux récits qui s'entrecroisent, chaque récit explorant des facettes différentes du romanesque (l'histoire d'amour, les rencontres intempestives, le fantastique) ou encore la mise en abyme. Le fonctionnement du romanesque reste donc lié de près à la narrativité (entre autres par la présence substantielle d'un intertexte, la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon), ainsi qu'aux problèmes axiologiques ou éthiques, que l'on trouve également au cœur de

l'essai *Le rideau* (2005). Comme celui-ci reprend quelques-uns des principaux thèmes de *La lenteur*, il semble alors judicieux, dans un contrepoint final, d'étudier brièvement cet essai afin de nous permettre de mieux comprendre la spécificité du romanesque ou du traitement du romanesque chez Kundera.

Le romanesque et la pensée

52

On reconnaît le romanesque traditionnel par un recours soutenu aux affects, à l'événementiel amplifié ou à l'invraisemblance. Ce romanesque *thématique* existe ailleurs (cinéma, séries télévisées, récits historiques) et s'oppose au romanesque *générique* – ce qui relève du roman comme genre. Il va sans dire que la pensée ne figure pas parmi les éléments qui déterminent le romanesque thématique, mais il devient concevable de l'inscrire dans une critique du romanesque. Chez Kundera, le romanesque thématique ne peut toutefois se concevoir sans une redéfinition du romanesque générique. Il faut bien le préciser : « Il n'y a pas de romanesque hors d'une pensée du roman. La catégorie esthétique et éthique du romanesque s'est constituée dans une référence au genre, en se distinguant de notions voisines, fondées sur des modalités de la fiction (propriétés de l'univers représenté, type de croyance) [...] » (Murat, 2004 : 223). Une véritable vision du roman parcourt les fictions de Kundera et elle devient plus explicite dans quelques-unes d'entre elles, dont *La lenteur*. Après avoir convoqué les exemples de *L'homme sans qualités*, *Ulysse* et *Madame Bovary*, Jean-Marie Schaeffer insiste sur l'importance de « distinguer entre représentation romanesque et représentation *du* romanesque. Contrairement à la représentation romanesque, cette représentation *du* romanesque implique en général une distanciation (souvent ironique), donc une dissonance entre l'auteur et le personnage » (Schaeffer, 2004 : 297). Dominée par l'ironie, l'œuvre de Kundera se situe pourtant à mi-chemin entre un roman *romanesque* et un roman *du* romanesque, car chez lui, plusieurs éléments romanesques sont pleinement assumés (les histoires d'amour tortueuses, les péripéties, l'invraisemblable), mais d'autres sont rejetés, comme l'attachement à l'enchaînement causal⁵. Quant à la dissonance dont parle Schaeffer, elle se manifeste notamment par la façon dont le narrateur du roman de Flaubert « se désolidarise du point de vue d'Emma » (Schaeffer, 2004 : 297). Or la position du narrateur kundérien – qui intervient sans cesse dans le récit, précise la pensée du personnage ou la sienne, s'interroge, corrige le tir – n'entre pas dans la même logique. En ce sens, l'oscillation entre le romanesque et sa critique s'avère une caractéristique des romans de Kundera. À travers *La lenteur*, la pensée que l'on retrouve dans les courts essais sert de critique du romanesque tout en le mettant en valeur, rendant ainsi encore plus saillantes les multiples interprétations développées.

- 53 La pensée dans le roman peut influencer à la fois sur le romanesque générique et le romanesque thématique et donner une orientation singulière à la vision du monde proposée par les romanciers. Selon Jean-Yves Tadié, elle est soit implicite (« ceux qui la taisent la montrent ») soit explicite (« ceux qui la disent l'insèrent dans leur fiction, comme autant de courts essais, de réflexions, de sentences ») (Tadié, 2012 : 238). Kundera se situe dans la deuxième tendance, mais à l'opposé de la façon sartrienne, car chez lui la pensée procède de la narration, elle ne la précède pas, du moins pas de façon manifeste. Le roman ne se trouve jamais à la remorque des idées, mais celles-ci restent indispensables à la complexité romanesque. Quoique la frontière entre un ensemble d'idées et une thèse apparaisse ténue à l'occasion, il s'avère très difficile de voir dans un roman de Kundera la mise en œuvre d'une théorie ou la démonstration d'une thèse. Pour Tadié, il existe deux conditions qui permettent la coexistence du roman et de la philosophie : il faut qu'il y ait plus de questions que de réponses et que celles-ci soient incarnées. La pensée dans les romans de Kundera est énoncée sans détour par un narrateur omniprésent qui commente le récit, mais en ce sens, elle est moins exhibée, comme le suggère Tadié, que problématisée. C'est ainsi que se manifeste l'interrelation entre le romanesque et l'essayistique : l'essai apparaît dans tous les aspects du roman et il le modifie en brouillant la distinction entre le romanesque et sa critique. L'essai est présenté avec beaucoup plus de concision, mais il accompagne chaque événement significatif ou mouvement du texte. Autrement dit – et c'est particulièrement vrai de *La lenteur* –, on ne quitte jamais le territoire de la pensée durant tout le roman ; les interruptions essayistiques, nombreuses et constantes, deviennent inhérentes aux différentes lignes narratives de l'œuvre.
- 54 La conception d'un roman essayistique permet d'intégrer la réflexion subjective et cognitive qui domine dans l'essai et de reconfigurer la narration. Kundera a repris une forme que quelques grands prédécesseurs ont forgée dans la première moitié du XX^e siècle et, à partir d'elle, il a développé sa vision du roman comme espace de réflexion. « Qu'il intervienne dans les marges ou à l'intérieur même des romans de Proust, Broch ou Musil, l'essai rivalise avec et limite la possibilité même de *narrer*, de donner à l'expérience décrite un sens définitif » (Obaldia, 2005 : 290). Cette proposition s'applique aussi aux romans de Kundera, mais la novation de son art tient dans le *dépassement* de certains procédés à l'intérieur d'une architecture romanesque complexe. On peut penser à l'intégration de l'essai, qui laisse se déployer une multitude d'idées (sur le roman, la musique, l'art, l'histoire, la politique, la philosophie, l'éthique), ainsi qu'à une harmonisation plus importante de la narration et de la pensée. Commentant le roman essayistique tel qu'il s'est développé au début du XX^e siècle, surtout chez Thomas Mann et Robert Musil, Thomas Pavel affirme : « [É]tant donné que le roman n'est en définitive pas réductible à l'essai, les pensées des personnages ainsi que celles de l'auteur n'ont qu'une

pertinence pour ainsi dire expérimentale et imaginaire » (Pavel, 2003 : 83). Là où Pavel voit une limite romanesque évidente se trouve pourtant toute la force du roman essayistique. C'est justement l'aspect expérimental ou imaginaire de la réflexion romanesque kundérienne qui la rend importante. L'essai dans le roman ne rivalise pas avec le discours philosophique, scientifique ou savant ; il se développe en parallèle à ceux-ci, uniquement dans un univers idéal imaginable grâce à la fiction. Non soumis aux mêmes critères de vérité, l'essai peut se lancer dans des conjectures inédites qui, malgré leur inhérence au romanesque, conservent une grande force d'évocation. En ce sens, la pensée – spéculative ou ludique – qui s'exprime dans l'essai doit être différenciée du savoir romanesque, car il s'agit moins de l'affirmation ou de la diffusion d'un savoir que de la recherche ou du déplacement de ce savoir. Renversant l'argument de Pavel, on pourrait affirmer que la nécessité de l'essai romanesque tient précisément dans la mise à l'épreuve des idées expérimentales dont le sens ou la valeur sont d'autant plus riches qu'elles restent irrécupérables (telles quelles) par l'idéologie ou la science, mais non moins valables en tant que virtualités.

Narration et romanesque

85

La narration de *La lenteur* est simultanée (malgré quelques passages en narration ultérieure), privilégie la pause – afin de laisser l'essai s'infiltrer –, mise beaucoup sur la répétition et recourt aux anachronismes. Kundera brise souvent l'illusion mimétique dès les premières pages d'un roman, ce qui ne l'empêche nullement de recourir à plusieurs éléments typiquement romanesques : histoires d'amour et de rupture, lettres compromettantes, conflits dramatiques, tentatives de suicide théâtrales. Roman très dense, *La lenteur* contient quatre récits principaux, dont un enchâssant, le voyage du narrateur (Milanku) et de sa femme (Véra) de Paris jusqu'à un petit château des environs pour y passer la nuit, et trois enchâssés : la réécriture et la glose de *Point de lendemain* ; la comique nuit merveilleuse de Vincent, un des personnages que le narrateur connaît et qui se trouve, par hasard, au même endroit, durant la même nuit ; enfin, un colloque d'entomologistes qui se déroule dans le château, auquel assiste Vincent, mais aussi un savant tchèque en décalage à l'égard de ses collègues européens et à l'égard des mœurs françaises. Le narrateur exploite tout le comique de la situation, en particulier pour raconter les événements entourant le colloque. Il emprunte alors à l'esthétique du vaudeville : tout arrive dans un même lieu, les personnages ressemblent parfois à des pantins, les quiproquos (ou les malentendus) et les rencontres intempestives se multiplient. Ici, la théâtralité exacerbée rejoint le romanesque *thématique* dans une suite d'événements assez bouffons qui sont toujours accompagnés des commentaires du narrateur, à la fois metteur en

scène et critique.

- 56 L'ingéniosité de la construction temporelle permet de suivre les différentes trames événementielles et les nombreux passages essayistiques à travers une superposition de plusieurs temps historiques et fictifs, dont le moment invraisemblable à la fin du roman où le chevalier (nom donné par Kundera au protagoniste anonyme de *Point de lendemain*) croise Vincent sur son chemin. C'est une façon de concevoir « le roman [...] comme lieu de rencontre de langages, de temps historiques différents et de civilisations qui n'auraient sans cela aucune chance d'entrer en relation » (Fuentes, 1997 : 29). Le narrateur-romancier de *La lenteur* impose sa voix essayistique inimitable, mais ne converse pas avec ses personnages, comme le fait celui de *L'immortalité*. Les réflexions sur la vitesse, la lenteur, la mémoire et l'oubli parcourent le roman et lui permettent, par exemple, d'alléguer ironiquement qu'il ne se souvient plus où se sont déroulés les faits dont il parle : « Notre séjour au château coïncide avec l'époque où, pendant des semaines, tous les jours, on a montré les enfants d'un pays africain au nom déjà oublié (tout cela s'est passé il y a au moins deux ou trois ans, comment retenir tous ces noms !), ravagé par une guerre civile et par la famine » (Kundera, 1995 : 19-20⁶). Il se rappelle ultérieurement les faits tragiques auxquels il fait référence (qui ont eu lieu en 1992) grâce à un slogan : « “les enfants d'Europe envoient du riz pour les enfants de Somalie” » (*LL* : 20).
- 57 Le récit enchâssant dure un peu plus d'une demi-journée, soit des quelques heures qui précèdent le coucher du soleil en été aux quelques minutes qui suivent le prochain lever, une durée à peu près équivalente à celle de *Point de lendemain*. Le chronotope de la nouvelle de Denon sert donc de modèle à *La lenteur*, et le romanesque *thématique* vient entre autres de cette reprise. Le lieu et la durée sont analogues, tout comme les intrigues amoureuses ou érotiques. Tous les événements enchâssés semblent appartenir à la même réalité que celle du narrateur – ce dernier ouvre la fenêtre de sa chambre comme on ouvre un livre. C'est alors le début (ou la suite) d'un récit (la nuit merveilleuse d'un romancier) qui se construit, mais plutôt à la manière d'un long métrage : dans un premier temps, il voit en différé les événements de la journée et de la soirée. Dans un second temps, il observe en direct (ou en temps réel) ce qui advient durant la nuit. On peut très bien concevoir les trois récits enchâssés comme de simples constructions romanesques imaginaires du narrateur durant la nuit. L'aspect cinématographique apparaît non seulement par le cadre proposé (la fenêtre comme écran), mais aussi parce que Milanku n'écrit pas son roman, il le voit se dérouler devant lui. La création du roman ne se produit pas grâce à un travail acharné – on est loin du *topos* romanesque de l'auteur assis à sa table de travail –, mais bien à l'aide d'un songe. À l'instar des libertins de *Point de lendemain*, le narrateur passe une nuit blanche.
- 58 En tant qu'intertexte, la nouvelle de Denon possède quatre fonctions :

référentielle (le petit chef-d'œuvre de littérature libertine bien connu de Denon a valeur de paradigme) ; *argumentative* (le narrateur reprend *Point de lendemain* pour préciser des idées relatives à l'hédonisme ou à la lenteur) ; *métadiscursive* (la nouvelle lui permet de commenter son propre récit) ; *ludique* (par le contraste qui se crée entre les deux nuits d'amour, la très agréable aventure du narrateur de *Point de lendemain* et la pitoyable mésaventure de Vincent). Le récit de Vincent et de Julie, sa compagne d'une nuit, peut se lire comme la transformation de l'intrigue de l'histoire merveilleuse en une autre dérisoire, sans lendemain. C'est la reprise rapide d'une nuit lente, langoureuse, « un pastiche involontaire et grotesque de la nuit sublime du chevalier et de madame de T. » (Ricard, 2003 : 119). C'est en ce sens qu'on peut parler d'une cohabitation de la « scène romanesque » et de son pastiche, du roman et de sa parodie, ou du romanesque et de sa critique, quand les *topoi* romanesques tendent à basculer vers les lieux communs.

59 Ces quatre fonctions de la nouvelle de Denon impliquent aussi une réflexion sur la morale du roman comme *topos* romanesque, notamment quand le narrateur transforme madame de T. en véritable disciple d'Épicure. Il se permet de corriger le protagoniste de *Point de lendemain* qui affirme ne pas trouver de morale à son aventure : « Pourtant, la morale est là, c'est madame de T. qui l'incarne » (LL : 141). Madame de T. est une amie de la séduction et du plaisir charnel, ce dont se méfie Épicure, comme il l'écrit dans sa *Lettre à Ménécée* (sa doctrine éthique) : « [C]e ne sont pas les banquets et les fêtes ininterrompus, ni les jouissances que l'on trouve avec des garçons et des femmes [...] qui engendrent la vie de plaisir, mais le raisonnement sobre [...] » (1994 : 196). Le bonheur dont madame de T. est gardienne est essentiellement le sien. Il tient au plaisir sensuel et sexuel dont elle a pu jouir avec son jeune amoureux d'une nuit et à la liberté dont elle bénéficiait, mais il repose par la suite sur le mensonge et le secret : personne d'autre ne doit savoir ce qui s'est réellement passé. Parmi les aspects qui font de madame de T. un personnage si complexe, tant dans la nouvelle de Denon que dans sa réécriture kundérienne, son rôle d'organisatrice du récit, voire de créatrice des mouvements romanesques ne doit pas être négligé.

510 Les romans de Kundera incluent certes une attention à ce que Pavel nomme « *la difficulté axiologique* » (2004 : 286), indispensable dans les romans romanesques, mais ce sont plus particulièrement les questions éthiques qui prédominent. L'interprétation de *Point de lendemain* offerte dans *La lenteur* montre madame de T. ne s'inquiétant pas du fait que son mari et son amant puissent comprendre un jour qu'ils ont tous les deux été trompés. C'est son amitié avec la comtesse – l'amante du chevalier – qui prime. Le narrateur cite à cet effet ses dernières paroles au chevalier : « Ne me brouillez pas avec la comtesse » (LL : 140), avant de lui serrer la main en guise d'adieu. Or c'est peut-être en ce sens que ce personnage revu par Kundera manifeste le plus son épicurisme. Épicure place l'amitié au-delà des plaisirs de l'amour et de la

chair, comme en témoigne éloquemment la XXVII^e *Maxime capitale* : « Parmi les choses dont la sagesse se munit en vue de la félicité de la vie tout entière, de beaucoup la plus importante est la possession de l'amitié » (1994 : 204). Bien que l'on puisse parfois voir dans le roman de Kundera un amalgame étonnant entre la conception épicurienne (ou hédoniste) du plaisir, le libertinage et les actions ou les paroles de madame de T., c'est encore une fois à travers ce personnage – devenu une artiste de la durée dans *La lenteur* – que s'exprime sans doute le mieux l'originalité de l'interprétation kundérienne dans cette confluence de l'éthique et du romanesque au sein de la nouvelle de Denon.

Essais romanesques

§11

En plus d'une méditation soutenue sur la lenteur (et la vitesse), on retrouve au moins quatre essais dans *La lenteur* ; ils sont consacrés à l'hédonisme, au *danseur*, à la gloire et au sentiment d'être élu, ainsi qu'à un poème d'Apollinaire, celui sur les neuf portes du corps, « En allant chercher des obus ». Si Kundera utilise très rarement un personnage délégué dans ses romans – en principe, le narrateur-romancier assume l'ensemble du discours idéal –, il reprend ce procédé à travers le concept de *danseur* et son corollaire, le *judo moral*, créations attribuées au personnage de Pontevin – un ami du narrateur et de Vincent –, qui refuse de « faire connaître ses théories », car « il a cela en horreur » (*LL* : 29). L'intérêt romanesque de l'essai sur le *danseur* (un politicien, un intellectuel ou une personnalité médiatique qui se donne en spectacle) vient du déplacement sémantique du terme. En paraphrasant Pontevin, le narrateur précise que le danseur « ne désire pas le pouvoir mais la gloire ; il ne désire pas imposer au monde telle ou telle organisation sociale (il s'en soucie comme d'une guigne) mais occuper la scène pour faire rayonner son moi » (*LL* : 26). Ainsi, l'essai se développe en quatre étapes : les idées reprises de Pontevin sur la question dans un chapitre essentiellement essayistique ; une petite scène dialoguée entre Pontevin et Vincent, qui sert en quelque sorte de mise à l'épreuve des idées ; un lien furtif dans le chapitre consacré au sentiment d'être élu (l'idée du *danseur* n'est qu'effleurée, mais le mot lui-même ne peut avoir que la nouvelle acception qui lui est attribuée dans le roman, et non l'usuelle) ; ainsi qu'une illustration du *danseur* en action à l'intérieur du récit. En réalité, Pontevin n'est personnage délégué qu'à demi, loin de l'emploi qui lui est imparti dans le roman réaliste. Bien qu'il soit présenté comme le théoricien du concept de *danseur*, c'est le narrateur qui reprend à son compte tout développement constitutif en intervenant dans la situation, en corrigeant le sens ou en ironisant sur les mésaventures de quelques *danseurs*. À nouveau, mettre en avant la « théorie » du *danseur* n'est possible que parce qu'elle est incarnée et qu'elle reste doublement romanesque. D'une part, cela signifie qu'elle est *confinée* au roman, car seuls

les personnages fictifs reçoivent le sobriquet de *danseur* ; l'attribut n'est pas accolé à des personnages réels ou historiques, même fictionnalisés. De l'autre, la théorie est l'occasion d'évoquer les actions des danseurs, qui donnent lieu à des épisodes rocambolesques.

§12 Pontevin n'incarne pas seulement l'intellectuel dominant de son petit groupe d'amis, il s'impose par sa manière de discuter de ses idées, sa présence et sa voix. Dans une analepse, le narrateur met en scène Pontevin racontant une histoire qui lui serait arrivée : après avoir hésité, voulant finalement plaire à sa petite amie qui réclamait un comportement brutal de sa part, il interrompt la jeune femme qui travaillait chez lui, la tire par les cheveux, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il s'est trompé et qu'il a été brutal avec la mauvaise personne. La blague machiste exploite la méprise comme ressort comique. Elle joue sur les limites du bon goût ou de la vulgarité et témoigne d'une certaine amoralité du personnage, du moins d'un rejet des conventions morales dans le dessein de faire rire ses amis. La blague souligne néanmoins l'importance du romanesque thématique, d'autant plus que le jeune Vincent, qui cherche à égaler son maître, tentera de la répéter lors d'une discussion au bar pendant le colloque d'entomologistes, mais sans jamais pouvoir y parvenir. Comme on lui coupe constamment la parole, Vincent doit abandonner sa narration. Il comprend qu'il n'arrive pas à triompher devant un nouvel auditoire. Pire, un des inconnus se met à digresser à propos d'un détail de la blague de Vincent et c'est celui-là qui réussit à faire rire tout le monde. La blague amoral, l'anecdote cocasse ou la petite histoire invraisemblable se retrouvent dans tous les romans⁷ de Kundera. Elles participent du romanesque, et plus encore elles le génèrent. Récit romanesque minimal, la blague – version réussie ou version ratée – devient aussi l'occasion d'une série d'observations nouvelles, que ce soit sur la gloire ou le danseur.

§13 Le court essai romanesque sur la gloire dans *La lenteur* est un de ceux qui se retrouvent aussi dans *Le rideau*. L'attitude d'un Pontevin qui refuse de diffuser ses idées évoque celle de Vivant Denon, qui a publié *Point de lendemain* de façon quasi anonyme. La paternité de sa nouvelle lui a été attribuée de façon certaine bien longtemps après sa mort. Denon n'aurait pas cherché la gloire, selon le narrateur, qui profite de l'occasion pour poursuivre sa réflexion de manière plus soutenue :

Aujourd'hui, les gens célèbres se trouvent sur les pages des magazines, sur les écrans de télévision, ils envahissent l'imagination de tout le monde. Et tout le monde se préoccupe, ne serait-ce que dans ses rêves, de devenir l'objet d'une pareille gloire [...]. Cette possibilité suit comme une ombre tout un chacun et change le caractère de sa vie ; car (et c'est une autre définition élémentaire bien connue de la mathématique existentielle) chaque nouvelle possibilité qu'a l'existence, même celle qui est la moins probable, transforme l'existence tout entière (LL : 46-47).

§14

Le romanesque de l'essai se manifeste d'une manière plus subtile quand certaines idées n'ont été conçues qu'à l'intérieur de l'espace de la fiction ; c'est le cas de la mathématique existentielle à laquelle il est fait allusion dans la citation. Le narrateur l'avait préalablement évoquée, sans pourtant l'expliquer, au moment où il cherchait à indiquer un aspect lié à la notion de lenteur dans *Point de lendemain*. La brève partie réflexive reprend l'idée suivante : celui qui veut oublier accélère sa marche, alors que celui qui veut se souvenir ralentit le pas. Le narrateur en conclut : « Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli » (*LL* : 45). La mathématique existentielle est avancée par le narrateur comme une méthode philosophique ou scientifique réelle ou vraisemblable, ce qui n'est pourtant pas le cas. En fait, elle tire son origine de *L'immortalité*, roman précédent de Kundera ; elle y est présentée comme souhaitable mais improbable. Inventée par le narrateur, qui s'empresse de regretter qu'une telle théorie n'existe pas, elle est immédiatement reprise par son ami, l'étrange professeur Avenarius :

– Seulement voilà, il n'y a pas de mathématique existentielle.

– Mathématique existentielle, excellente trouvaille, dit Avenarius perdu dans sa méditation. [...] Car la mathématique existentielle, qui n'existe pas, poserait à peu près cette équation : la valeur d'un hasard est égale à son degré d'improbabilité (Kundera, 1990 : 335).

§15

Accueillie par la fiction kundérienne comme hypothèse romanesque, la mathématique existentielle peut pleinement exister à titre spéculatif et expérimental. La maxime transformée en formule mathématique se donne une allure scientifique, mais elle n'en possède pas le fondement. Dans *La lenteur*, la mathématique existentielle s'intègre parfaitement bien à l'ensemble dans lequel le narrateur multiplie les propositions, les questions, les provocations. Elle s'inscrit dans la logique des autres essais sur le *danseur* et le *judo moral*, la lenteur et la vitesse. Ce qui rend la mathématique existentielle d'autant plus pertinente, c'est qu'elle n'apparaît pas dans les essais de Kundera. Elle ne constitue donc pas un dérivé d'un essai qui aurait été adapté à la fantaisie de la fiction ; c'est véritablement l'élément d'une pensée romanesque originale. Voilà une hypothèse pseudoscientifique susceptible de générer du sens, des réflexions, mais qui demeure absolument irrécupérable. Selon Pierre Macherey, toutes les idées qu'on retrouve dans les œuvres littéraires « ne se ramènent pas à la communication d'un vague message spéculatif, dont la teneur serait purement idéologique : la rhétorique littéraire, pourvu qu'elle soit rigoureusement accomplie, ne se réfère à l'idéologie d'une époque qu'en l'opposant à elle-même [...], en la critiquant » (Macherey, 1990 : 202-203). C'est d'autant plus probant dans un roman comme *La lenteur*. La mathématique existentielle représente une des illustrations les plus éloquents

de la pensée expérimentale à laquelle participe le roman, mais aussi de la réflexion comme élément romanesque et *du* romanesque. Vérités d'un autre ordre, ses équations, à l'égal des aphorismes, paraissent souhaitables, envisageables, mais impossibles à évaluer.

Contrepoint romanesque : *Le rideau*

- §16 Kundera procède à plusieurs analyses du roman dans ses essais, où se côtoient la narration et l'argumentation. Le romanesque s'infiltré dans l'essai et le refaçonne. L'inclusion de l'essai à l'intérieur du roman chez Kundera trouve son corollaire dans l'intégration du romanesque (thématique et générique) dans ses essais. Très romanesques à la fois par le type de pensée qu'ils déploient et par la mise en place d'une forme et d'une structure souples, les essais proposent une certaine vision du roman. Le romanesque dans l'essai semble venir du principe de continuité, de ce prolongement de la réflexion commencée dans le roman. À l'égal de *L'art du roman* et des *Testaments trahis*, *Le rideau* est principalement consacré au roman ; Kundera y expose en détail des idées analogues, notamment autour des « romans qui pensent », une défense et illustration de l'essai romanesque à laquelle il consacre une section. On retrouve également du romanesque *thématique* dans *Le rideau*, qui se lit parfois comme une histoire d'aventures, l'histoire romancée du roman ; il apparaît dans les nombreuses anecdotes qui ponctuent l'argumentation de l'essai, ainsi que dans la synthèse d'une œuvre. En procédant à l'analyse d'un roman, Kundera le résume, le paraphrase, le commente. A priori, le procédé adopté par l'essayiste dans une section plus longue consacrée à *Anna Karénine* de Léon Tolstoï ne semble pas se différencier de celui privilégié par le narrateur de *La lenteur* dans son traitement de *Point de lendemain*. Dès après la question liminaire – « Pourquoi Anna Karénine se suicide-t-elle ? » –, Kundera soutient l'hypothèse que son suicide reste une énigme.
- §17 En procédant à un montage à partir des débuts de neuf des douze paragraphes portant sur le roman de Tolstoï dans *Le rideau*, on peut ressentir à quel point le romanesque passe par le rythme et la narrativisation du discours argumentatif.

Quand il apprend la terrible vérité sur son identité, quand il voit Jocaste pendue, Œdipe se crève les yeux ; depuis sa naissance, une nécessité causale l'a conduit, avec une certitude mathématique, vers ce dénouement tragique. Mais c'est en l'absence de tout événement exceptionnel que [...] Anna pense une première fois à sa mort possible [...] tourmentée après une dispute avec Vronski. ¶ Elle repense une deuxième fois à la mort le lendemain, le samedi. ¶ Le jour suivant, le dimanche, est le jour de sa mort. Le matin, encore une fois, ils se disputent. ¶ Quand elle arrive chez Dolly, Anna est incapable de rien lui dire. Elle la quitte bientôt, remonte dans la calèche et repart. ¶ Elle descend de la calèche et s'installe dans le train. ¶ Le train s'arrête, elle

descend sur le quai. Là on lui remet un nouveau message de Vronski. ¶ Récapitulons la situation : Anna est allée à la gare pour revoir Vronski et non pour se tuer. ¶ Elle descend quelques marches et se trouve près des rails. Le train de marchandises approche. ¶ « Elle rentra sa tête dans les épaules et, les mains en avant, tomba sous le wagon » (Kundera, 2005 : 35-40).

§18 Retirer l'ensemble de la partie argumentative dans la citation – après celle du passage initial – souligne les procédés romanesques qui rendent l'analyse dynamique : personnages, situations, descriptions, rythme soutenu, ellipses, verbes d'action, phrases courtes ou juxtaposées. En revanche, ce qui se présente alors comme un intelligent résumé commenté ne rend pas justice à l'habile intrication de la pensée et de la narration dans l'étude d'*Anna Karénine*. Kundera ne se contente pas d'être essayiste, il se fait *essayiste-romancier*, car il revient constamment à la narration romanesque en étudiant le roman de Tolstoï, et même dans tout *Le rideau*. L'argumentation et l'interprétation deviennent ainsi inséparables, et la démonstration reste étroitement dépendante du romanesque.

* * *

§19 Milan Kundera possède une vision complexe du roman qui mise beaucoup sur l'essai afin de remodeler le genre. Dans plusieurs de ses romans, dont *La lenteur*, on constate une interrelation étroite entre le romanesque thématique et le romanesque générique. Combiner le roman romanesque et le roman *du* romanesque permet à Kundera de recourir à presque tous les éléments les plus conventionnels (il emprunte même parfois à l'esthétique du vaudeville afin d'amplifier des traits), tout en assumant une position critique et ironique. La variabilité autour de l'assonance et la dissonance du point de vue de narrateur à l'égard du personnage renforce cette position. En ce sens, on remarque une assonance entre le narrateur et les personnages de madame de T. et de Pontevin ; tous les deux, de manière différente, engendrent le romanesque et la réflexion axiologique ou éthique. Le romanesque thématique se trouve enrichi par une étude de l'essai dans le roman. Il faut dire que Kundera se situe parmi les romanciers les plus novateurs de ce point de vue, en particulier par la façon dont il accentue l'harmonisation entre la narration et la pensée. Concevoir quatre lignes narratives différentes et inclure la réécriture d'un texte emblématique comme *Point de lendemain* permet de superposer les temps historiques et fictifs et réaffirme l'attitude critique du roman *du* romanesque, qui valorise tout ce que le roman autorise. Ce sont la pensée expérimentale et les trouvailles romanesques comme le *danseur* ou la mathématique existentielle qui rendent la démarche plus pertinente. Quant à l'essai *Le rideau*, il est apparu comme un contrepoint intéressant afin de mieux comprendre le traitement du romanesque dans l'ensemble de l'œuvre de Kundera. L'exemple du résumé commenté d'*Anna Karénine* montre de

quelle manière le romanesque s'intègre à l'essai, comme l'essayistique travaille de concert avec le romanesque dans le roman.

NOTES

1. Voir Ricard (2003).
2. On peut également rattacher au troisième cycle le nouveau roman de Kundera, *La fête de l'insignifiance* (2014).
3. Sur cette question, voir Riendeau (2012 : 127-181).
4. Ses romans les plus volumineux laissent une place considérable à l'essai, qui peut se déployer dans une longue partie ou dans un chapitre, comme « La grande marche » dans *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) et « *Homo sentimental* » dans *L'immortalité* (1990), essais portant respectivement sur le kitsch et sur le sentiment dans la culture européenne.
5. C'est ce qu'il appelle « le despotisme de la *story* » (Kundera, 2005 : 23).
6. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *LL*, suivie du numéro de page.
7. C'est bien une blague qui au cœur du roman *La plaisanterie*.

BIBLIOGRAPHIE

ÉPICURE (1994), *Lettres, maximes, sentences*, trad. Jean-François Balaudé, Paris, Éditions Le livre de poche.

FUENTES, Carlos (1997), *Géographie du roman*, Paris, Gallimard.

KUNDERA, Milan (1990), *L'immortalité*, Paris, Gallimard.

KUNDERA, Milan (1995), *La lenteur*, Paris, Gallimard.

KUNDERA, Milan (2005), *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard.

MACHEREY, Pierre (1990), *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France.

MURAT, Michel (2004), « Reconnaissance au romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 223-232.

OBALDIA, Claire de (2005), *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Éditions du Seuil.

PAVEL, Thomas (2003), *La pensée du roman*, Paris, Gallimard.

PAVEL, Thomas (2004), « L'axiologie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 283-290.

RICARD, François (2003), *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard.

RIENDEAU, Pascal (2012), *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera, Jacques Brault*, Québec, Éditions Nota bene.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 291-302.

TADIÉ, Jean-Yves (2012), « Le roman et la pensée », dans Jean-Yves TADIÉ et Blanche CERQUIGLINI, *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, p. 237-271.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Pascal Riendeau est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Avec Barbara Havercroft et Pascal Michelucci, il a dirigé *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (Éditions Nota Bene, 2010). Sous la direction générale d'Aurélien Boivin, il a coordonné la section « Essai » du tome VIII du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Éditions Fides, 2011). Il est l'auteur de *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* (Éditions Nota Bene, 2012). En collaboration avec René Audet, il a dirigé le dossier de la revue *Voix et Images* intitulé « Les essais québécois contemporains au confluent des discours » (n° 117, printemps/été 2014).

POUR CITER CET ARTICLE :

Pascal Riendeau (2014), « Le romanesque et la pensée dans *La lenteur* de Milan Kundera », dans *temps zéro*, n° 8 [en ligne]. URL :

RÉSUMÉ

Dans *La lenteur* (1995), Milan Kundera crée quatre récits qui s'entrecroisent (dont une réécriture de *Point de lendemain* de Vivant Denon) et explorent des temporalités distinctes. Cet article cherche à étudier de quelles manières Kundera exploite le romanesque (thématique et générique) dans *La lenteur* et surtout à montrer comment il reste indissociable de la pensée inhérente à tous les romans de l'auteur. En insistant sur l'importance de l'aspect expérimental ou imaginaire de la réflexion romanesque kundérienne, on peut mieux comprendre toutes les possibilités de rencontres entre la pensée et le romanesque. Kundera reprend des éléments plus traditionnels (par exemple le personnage délégué), mais les transforme, tout en ajoutant des concepts spécifiquement romanesques (le *danseur* ou la *mathématique existentielle*). La dernière partie de l'article offre un contrepoint en analysant un bref passage de l'essai *Le rideau* (2005), afin de montrer comment le romanesque s'infiltré également dans l'essai et le refaçonne.

In La lenteur (1995), Milan Kundera crafts four interwoven stories (including a rewriting of Vivant Denon's Point de lendemain) that explore distinct temporalities. This article examines the ways in which Kundera utilizes novelistic elements (both thematic and generic) in La lenteur and, more particularly, how these elements remain inseparable from the thought inherent to the entirety of his novelistic work. By insisting upon the importance of the experimental or imaginary aspect of Kundera's reflections upon fiction and the novel, one may better understand all the possible intersections between thought and fiction. Kundera takes up traditional elements of the novel (the personnage délégué, for example), but transforms them, while adding specifically novelistic concepts (the dancer or existential mathematics). The last portion of this article then proposes a counterpoint, by means of an analysis of a short passage taken from Le rideau (2005), in order to show how the novelistic characteristics of Kundera's work also infiltrate and remodel his essayistic writing.